

مجلّة الواحات للبحوث والدراسات
ردمد 7163- 1112 العدد 17 (2012) : 38 - 45
http://elwahat.univ-ghardaia.dz

المقدمة الطللية في العصر العباسي ودلالة الاغتراب

بوعلام بوعامر

قسم اللغة العربية وآدابها جامعة غرداية

غرداية ص ب 455 غرداية 47000 ,الجزائر

مقدمة

استحالت المقدّمة الطللية دار غربة عند الشاعر العبّاسي، وباعثا على الشعور بالمفارقات والتناقضات. ذلك أن هذا الشاعر وجد من الواقع الحضاري المثقل في بغداد والكوفة والبصرة وغيرها من الحواضر، ما هو كفيل بشغل وجدانه وفكره، وصرفه عن العكوف أمام (عادة فنيّة) لم تَعُدْ تتّصل بنمط حياته، بما تحمله من قيم مرتبطة بالجاهلية زمانًا والبادية مكانًا.

وقد ذهب ذلك الشعور يتنامى ويتأزم حتى صار شكوى مرة، بل ثورة شك عارمة عبّر عنها بعض الشعراء بأبيات تحمل كثيرا من معاني الاستفهام والتشكيك في سلطة هذه المقدّمة ومشروعيّتها، والاحتجاج على الوقوفية، والطمأنينة إلى المقرّرات المفروضة، وغير ذلك من المعاني التي تلتقي كلها عند الشعور بالاغتراب، ذلك الإحساس الممضّ الذي يهوِي بالإنسان في غيابات توتر حاد، تحت ثقل واقعه المعيش والمستجد زمانا ومكانا.

البنية الغرضية في القصيدة العربية التقليدية

من اليسير على أي دارس للقصيدة العربية التقليدية أن يلحظ أنها كانت بناء تتجمع فيه أفكار شتى وأغراض متنوعة، وتحديدا مطوَّلات القصائد التي تقوم المجموعات الشعرية القديمة كالمعلقات خير شاهد لها، بحيث يصح النظر إليها على أنها معرض لمختلف الأحاسيس التي تجيش في صدر الشاعر، والأفكار التي تشغل ذهنه، وتلك قناعة تاريخية وفنية تنطق بها تلك القصيدة على الأقل في ظاهر معانيها وشاهد مبانيها.

وإذا كان التنوع البنائي حقيقة فنية بنيت عليها القصيدة العربية التقليدية، فإن من المشروع الاختلاف في حساب تلك العناصر، على أنه لن يكون إلا اختلافا شكليا وإجرائيا، تبعا لطريقة عمل المحلل، والأداة التي يختارها في تحليل القصيدة، وزاوية الرؤية التي ينظر منها إلى كل عنصر، وعلاقته بالعنصر السابق أو اللاحق أو كليهما معا، وهو ما من شأنه – بلا شك – أن ينجم عنه اختلاف في أحقية استقلال عنصر بنفسه، أو إمكان سلبه ذلك الحق وإلحاقه بالعنصر المجاور .

لذلك ليس من المهم التوقف كثيرا عند تقسيم ثلاثي أو رباعي للقصيدة التقليدية عند التوجه إلى دراستها. فمن الدارسين من يفضل بسط بنيتها في أربعة عناصر، فعْلَ الدكتور محمد عزّام في قوله: "كانت القصيدة العربية القديمة تتألف في بنيتها العامة من أربعة عناصر فنية على الأقل، وكل عنصر منها يشكّل موضوعا مستقلا ضمن القصيدة الواحدة، وهذه الموضوعات هي:

1. المقدمة الطللية: حيث يقف الشاعر على أطلال حبيبته واصفا، وقد يستوقف رفيقه ليشاركه حزنه وأساه.
2. الغزل والنسيب: وفيه ينتقل الشاعر إلى رسم صورة للحبيبة النائية.
3. وصف الرحلة، والراحلة، والصحراء، وما

لاقاه الشاعر من حر الهاجرة، وقلة الزاد والماء، وما تعرض له من مخاطر وأهوال في رحلته الطويلة في الصحراء، لينتهي إلى الغرض.

4. الغرض من مديح أو فخر أو هجاء، وهو للغرض، ليستعظم الممدوح الجهد، فتعظم الجائزة"[4].

غير أن الوعي النقدي العربي قد استقر في عمومه على أن القسمة ثلاثية، لذلك ليس رأي الدكتور محمد عزام أكثر من إمعان في القسمة بفصل الغزل عن الطلل، وتخصيص وصف الرحلة بالذكر، مع إمكان ردها إلى الغزل والطلل لكون المقصود هو ما بعدهما أي المدح غالبا، و هذه القسمة الثلاثية تعود أساسا إلى المكوّن الغرَضي، أو توزع الشرائح بمصطلح التحليل البنيوي الحديث، إذ يأتي على رأس القصيدة عادة المقدمة الطللية الغزلية، ثم التخلص أو الخروج إلى الغرض المقصود. وأخيرا الختام الذي أغفلته قسمة الدكتور عزام.

ويحسن التنبيه إلى أننا حين نطلق لفظ "المقدمة" على الجزء المتعلق بالغزل ووصف الطلل، لا يكون المعنى أنها مقدمة مقصودة بالمفهوم الحديث للكتابة الفنية، فمن البداهة أن الشاعر العربي القديم -على الأقل في العصر الجاهلي- لم يكن يوردها بوعي آني متعمّد، بل كان يفعل ذلك مدفوعا بحكم العادة الفنية والاجتماعية -والعادة طبيعة ثانية - من غير استعجال لقريحته للتخلص منها أو شعور بأنها وسيلة لغيرها، فهي في وعيه جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة، لذلك كثيرا ما تطول هذه المقدمات ويسترسل فيها الشاعر بما يستحوذ على غالب أبيات القصيدة.

بل أحيانا لا يتوجه إدراك ذلك الشاعر إلى تراتب الألفاظ، وما يحمله من دلالات في البيت الواحد بَلْهَ القصيدة كلها. وقد يؤكد هذا ما روي من تعقب عمر بن الخطاب رضي الله عنه لسحيم عبد بني الحسحاس في قوله:

عميـرةَ ودّعْ إن تَجَهَّـزتَ غَـــادِيَـا
كَفَى الشَّيْبُ والإسْلاَمُ للمَرءِ نَاهِيَا

إذ قال له: لو قدّمت الإسلام على الشيب لأجزتك. فقال له : ما سعرت. وكانت به لكنة، يريد ما شعرت[5].

وربما يكون في هذا ما يفسر هجمة بعض غالبا ما يكون مديحا، لأن تصوير هذه المعاناة الإنسانية في اصطحاب الرفيق، والعاطفية في ذكر الحبيب، والحياتية في وصف متاعب الرحلة، إنما تعتبر مدخلا إلى الطلب، ومقدمة أو "ديباجة" الشعراء على الغرض الأصلي بعدها من غير تمهيد، وهو ما عابه عليهم النقاد القدماء و تعقبوه عليهم، فالنظر إلى هذه المقدمة على أنها شريحة متميزة عما بعدها إنما هو من وعي الناقد لا الشاعر.

وحين ينصرف التصور إلى مقدمة القصيدة العربية القديمة تَمثُل فورا المقدمة الطللية الغزلية، التي رسخت في تراثنا الأدبي تقليدا فنيا ضرب بجذوره من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي.

<u>محاولات في التفسير والتعليل</u>

لعل ابن قتيبة (ت. 275ه ؟) أن يكون أول من قدم حديثا تفصيليا شرح فيه بنية القصيدة العربية التقليدية شرحا مسهبا، وحاول أن يعلل إيراد المقدمة الطللية الغزلية بين يدي سائر الأغراض فيها.

كان ذلك في مقدمته المشهورة لكتابه (الشعر والشعراء) و التي جاء فيها أن بعض :" ... أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء و انتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب وليصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لِما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء[...] فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسُرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل..."[6].

إن مقولة ابن قتيبة هذه، ذات أهمية بالغة من عدة وجوه أهمها اثنان، أولهما: التفصيل البيّن لأهم مكونين من مكونات بنية القصيدة العربية، وهما المقدمة والتخلص منها إلى الغرض الذي بنى الشاعر قصيدته

عليه، وثانيهما: التعليل الذي يظهر في اجتهاد ابن قتيبة من أجل التبرير لوضع المقدمة الطللية والغزلية بين يدي الغرض الأصلي، وهو تعليل نفسي يلتفت إلى تحايل الشاعر من أجل إثارة الأريحية في نفس المتلقي (الممدوح)، واستدرار تعاطفه مع الشاعر.

لقد بادر ابن قتيبة محاولةَ تفسير هذا التقليد وتبرير تصدير القصائد به، وكان في تفسيره صاحب قراءة تحليلية تعليلية جديرة بالاحترام، بغضّ النظر عن النقد الذي وجّهه بعض الدارسين المعاصرين إلى قراءته تلك ، كالمستشرق فالتر براونه_الذي رآه تفسيرا قاصرا[7]، وقدّم تفسيرا آخر نحا فيه المنحى النفسي عند ابن قتيبة، غير أنه ذهب بعيدا، بتوغله في مجاهل النفس الإنسانية، ليصل إلى تفسير وجودي يبعثه في نفس الشاعر الجاهلي قلقه الماورائي وتوجّسه من الموت والفناء، معقبا على رأي ابن قتيبة بأن الشاعر الجاهلي كان جزءا من الجماعة، وهو ما لا يحتاج معه إلى حيلة للفت الانتباه وجلب الاهتمام.

غير أنه من الواجب أن لا نغفل عن أن ابن قتيبة كان يتحدث عن قصيدة المدح كما هو جليّ في آخر مقولته، وهذه القصيدة هي رسالة بين طرفين أولهما الشاعر(المادح) الذي يقوم مقام الباثّ، والثاني الممدوح الذي يقوم مقام المتلقي، ريثما ترتد الرسالة سالكة الطريق المعاكس فيتبادل الطرفان دوريهما، فيصبح الممدوح باثا والمادح متلقيا والرسالة التي يتلقاها هي جائزة الممدوح أو رضاه، و لعل في هذه الرحلة الارتدادية للرسالة ما يتيح للشاعر فترة صحو تتوضح له فيها أناه، و تتميز عن الآخر الذي يدخل معه في خطاب حقيقي يستلزم – ضمن ما يستلزمه الخطاب من قوانين – عنصر التأثير في المخَاطَب، وهو ما يعضد تفسير ابن قتيبة.

ومثلَ براونه ذهب الدكتور عزّ الدين إسماعيل إلى نقد رأي ابن قتيبة غير متردد في تخطيئه صراحة، أو إعلان عدم كفايته في أحسن الأحوال، و ذلك في قوله :" ونحن نذهب منذ البداية إلى أن تفسير ابن قتيبة ليس صحيحا أو هو – على الأقل - ليس كافيا"، وهو يعيب على ابن قتيبة نظره إلى قطعة النسيب بوصفها :" أداة فنية موجهة إلى الخارج، إلى قلوب المتلقين وأسماعهم " في حين يراها هو "... تعبيرا يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوّه إليها، وهو بذلك يعدّ الجزء الذاتي في القصيدة، الذي يعبّر فيه الشاعر عن موقفه من الحياة والكون من حوله"8. وهذا ليس مستغربا من الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يجنح إلى المقاربات النفسية في الدراسات الأدبية، والتي ترى نجاح مقولاتها في تحليل نفسية صاحب النص، ولكنها لا تروق حتما النظريات النقدية الحديثة التي تركز على المتلقي وتعد المؤلف في عداد الأموات.

ولعل تفسيرَي براونه وعزّ الدين إسماعيل كليهما، اللذين رجعا فيهما إلى داء العصر والعبثية الوجودية، وغيرها من الأدواء التي قاساها الإنسان المعاصر، وخصوصا الإنسان الغربي، لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية التي زعزعت كيانه والعالم من حوله، لعلهما من إسقاطات علم النفس الحديث التي قد لا تكون بساطة نفسية الشاعر البدوي المنعكسة من بساطة حياته الاجتماعية، وقلةُ انشغاله بالتأملات الميتافيزيقية مشجعة على الاقتناع بها.

وفي معرض الردود على ابن قتيبة، قد يكون من الإنصاف له أن يقال: إنه كان في مقولته السابقة يقف موقف الواصف المفسر، لا موقف الداعي المؤيد، وإذا استبان هذا الأمر لم يكن من مبرر لكثير من الاعتراضات التي وجهها إليه نقاد محدثون آخرون، يسوقون كلامه "على أنه دعوة للتمسك بهذه المقدمات أو العناصر التي تسبق موضوع القصيدة، مع أنه إنما يسوق هذا كله لمجرد التعليل لتقليد وعرف شائع بين الشعراء القدماء، لا أنه يطلب من الشعراء أن يسيروا على هذا المنوال"[9].

أما الدكتور طه مصطفى أبو كريشة فبعد أن أكّد أن ابن قتيبة إنما كان يعني قصيدة المدح كما تقدم، ولما كان المدح – في الغالب -وسيلة استجداء و طريقا إليه، علّل التمهيد له بتلك المقدمة باستنكاف النفس الإنسانية من مواجهة الآخر بالمسألة مباشرة، يقول :" ... ويُخيل إليَّ أن السبب الداعي إلى ذلك هو أن أغلب هذا النوع من القصيد إنما يُقصد به طلب العطاء من الممدوح، ويبدو أن النفس تأنف من الجهر بحقيقة ما تطلبه من أول الأمر، فتحب أن تمهد لذلك بذكر أمر آخر ليس له صلة بالمدح وطلب العطاء، شأن كل من يريد قضاء أمر من الأمور، فلا يتكلم فيما يريد من أمره، مباشرة، وإنما يقدم لذلك بأحاديث أخرى لا تمُتّ بصلة إلى مأربه الحقيقي، ثم شيئا فشيئا يقترب من عرض حاجته التي يريد قضاءها..."[10].

ويقع على تعليل لإيراد الغزل لا يخلو من طرافة

ووجاهة، مُقرّا بتقبل التعليل الذي ساقه ابن قتيبة. وتعليلُه هذا يعود إلى تحرر الغزل من خصوصية المناسبة، ذلك أن الغزل يبدو "... أنه الفن الشعري الوحيد الذي يمكن أن يقال مجردا عن المناسبة التي توجّهه، وإذا نظرنا إلى بقية أغراض الشعر وجدنا أن المناسبة تتحكم فيها، وهذا فضلا على ما ذكره القدماء من أن حديث الغزل أقرب شيء إلى النفوس وأحبه إلى القلب، فالشاعر حينئذ واثق من الإنصات إليه، ضامن لوصوله إلى ما يريد"[11].

سوابق ولواحق ؟

شاع بين الدارسين والنقاد قديما وحديثا أن امرأ القيس هو هادي الشعراء في طريق المقدمة الطللية، وإمام المذهب في ذلك، لكن يبدو أن الذين زعموه أول من بكى واستبكى أمام الأطلال، لم يقفوا أو مرّوا مرور الكرام على إقراره هو نفسِه بطيبة خاطر أنه اتبع في هذا سنة شاعر سابق، ذَكَرَه في قوله:

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المحِيلِ لأَنَّنَا

نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذامِ[1]

اللهم إلا أن يكون ذهابهم في نسبة هذه الأسبقية إلى الملك الضِلّيل مبنيا على بكائه واقفا!، وحتى مع صحة هذا، فهم مطالبون عندئذ أن يثبتوا أن ابن خذام بكى الأطلال جالسا أو مستلقيا أو في هيئة أخرى غير الوقوف، حتى تخلص لامرئ القيس أسبقية البكاء واقفا.

إثبات كهذا كفيل بأن يريح الشاعر العباسي أبا نواس بإجابة مفيدة عن سؤاله الماكر والساخر:

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمٍ دَرَسْ

وَاقِفًا مَا ضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَسْ؟[2]

فيعرف هذا الشاعرُ ألاّ ضرر في أن يبكي الإنسان واقفا أو قاعدا أو على جنبه، طالما كان بكاؤه صادرا عن شعور إنساني حيّ، وليد اللحظة الانفعالية الراهنة.

ولكنه يصبح ضررا حين يَحُول سلوكا منافقا مرائيا، أو حين يُصيّره التقليد، وتقديسُ كل موروث عادةً فنية ملزمة في أحد أجزاء القصيدة، ودعوة عامة. فيشبه بذلك عادة بعض الشعوب في اكتراء النوادب في المناحات، حيث تضرب لهن سرادقات ويتبارين في أيهن أحدّ صوتا في البكاء، وأكثر قدرة على خرق المسامع بالنشيج، وأيهن أكثر إبداعا في صوغ المقاطع التي تدعو فيها بالويل والثبور، وأهولُ منظرا عند شق الجيوب ولطم الخدود؟. وعلى قدر التفرد في ذلك تُحدّد أجرتها أو يقدّر راتبها.

ويوم وقف البحتري على إيوان كسرى وقد صار طللا موحشا، أكْبَرَ ذلك بعض النقاد والدارسين، وعدّوه تجديدا!، ولكنهم لم يروا من وجوه التجديد فيه إلا جِدّة الموقوف عليه، فأعجبهم أن يقف الشاعر على مَعْلم حضري، خلافا لوقوف الشاعر الجاهلي على أطلال البادية ودِمَنها.

وهو إعجاب ساذج بتجديد ساذج، يشبهه أن يرى هؤلاء تجديدا ما رواه خَلَفٌ الأحمر عن شيخ من الكوفة قال له :"أما عجبت من الشاعر قال:

أَنْبَتَ قَيْصُومًا وَجَثْجَاثًا

فاحتُمل له، وقلت أنا:

أَنْبَتَ إِجَّاصًا وَتُفَّاحَا

فلم يحتمل لي؟[3].

واقع الأمر أن المسألة هنا أعمق من المخالفة في ذاتها: مخالفة اللاحق للسابق. إن مكمن التفوق عند البحتري في هذا هو في صدق الشعور والإحساس في هذه الوقفة، والدليل على هذا الصدق أن إيوان كسرى أو ما بقي منه ليس إلا البحتري نفسه، بعدما دالت الدولة على بني ساسان، وزال ملكهم، فحالت الحال بالإيوان الذي هجره ربه فخلا مما كان يكتنفه من مظاهر البهجة والأُبّهة، ومعالم الحركة والأنس، فكذلك الشاعر بعد أن قُتل المتوكل خليفة المسلمين والمنعم على الشاعر، في مؤامرة خسيسة اشترك فيها ابنه وولي عهده المنتصر، ففقد الشاعر الطمأنينة والثقة بالناس، وامتلأت نفسه هما وكدرا، فوجّه ناقته إلى " أبيض المدائن " مسقطا عليه ما يجد في نفسه من غم ويشكو أمامه حزنه وبثه.

تصادمات وتجاذبات

وبصرف النظر عن أوليات هذه المقدمة، ومحاولات تبرير إيرادها، وخلفياتها المختلفة سواء أنفسيةً كانت ام اجتماعية أم عقدية ...فإنها رسخت في تراثنا الأدبي تقليدا فنيا ضرب بجذوره من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، تاريخ بداية معالم الثورة على هذا الموروث. ويهون المشكل حين يتعلق الأمر بغلبةِ مذهب فني أو مدرسة أدبية، والتعصبِ لها. ذلك أن الزمن كفيل بتغيير ذلك، والنهضاتِ الفنيةَ ضامنة للتحول مع تحول الأذواق، كل ذلك في حكم المعتاد: ينطلق من الفن ويصير إليه. غير أن الأمر يشق ويخرج عن طبيعته حين تتدخل السياسة فترسم

للفن سبيلا تحد جوانبه بمعالم لا ينبغي له أن يتخطاها، وتقرر له قواعد لا يحسن به أن يتحلل منها.

ولا شك أن الملوك الذين هم قادرون على أن يُفسدوا على الناس دينهم كما قال ابن المبارك[12]، هم أقدر على إفساد ما دون ذلك.

ولن يَستهدف لإفسادهم بعد الدّين شيء كالفن، ذلك أن في إفساد الدين على الناس إفسادا للقسطاس المستقيم، أوالميزان العادل الذي يُهم ملوكَ السوء أن يضيع عن الناس فلا يجدوا بعده إلا موازين مغشوشة من وضع هؤلاء الحكام المفسدين، يبخسون بها الرعية الضائعة أشياءها، أما إفساد الفن ففيه إفساد الذوق الذي لا يستمرئ ظلمَ المستبدين ولا يستحلي طعم تجبرهم.

ففي العصر العباسي، و مع هذه الثورة التابعة للمتغيرات الحضارية والمدنية، ظل هذا التراث الفني يقاوم، ويواجه رياح التغيير، واجدا من الحكام خير ناصر وأقوى حليف، حتى إن أبا نواس و هو من أشهر الثائرين يعلن استسلامه له على مرارة وتغيظ حين دعاه الخليفة إلى وصف الطلل، وهجر وصف الخمر، فقال:

أَعِرْ شِعرَك الأطلالَ والدِّمَنَ القَفْرَا
فَقَدْ طَالَ مَا أَزْرَى بِهِ نَعْتُك الخَمْرَا[13]
دَعَانِي إِلَى نَعْتِ الطُّلُولِ مُسَلَّطٌ
تَضِيقُ ذِرَاعي أَنْ أَجُوزَ لَهُ أَمْـرَا
فَسَمْعٌ أَمِيرَ المؤمِنينَ وَطَاعَـةٌ[14]
وَإِنْ كُنْتَ قَدْ جَشَّمْتَنِي مَرْكَبًا وَعْرَا

وتلك شهادة تثبت أن الصراع بين المجددين والمحافظين كان على أشده في هذا العصر، وأن المحافظين كانوا محظوظين بميل الطبقة الحاكمة إليهم، وهو أمر مفهوم إذ طالما كان ميل الأرستقراطيين والحكام إلى الإبقاء على الأوضاع المتوارثة، التي يستمدون منها مشروعية وجودهم و تَميّزَهم، وصدَّهم عن الثورات التجديدية التي غالبا ما تكون تهديدا لمصالحهم، و لا يدرون بمَ يأتي جديدها؟، ولا أي منقلب ينقلبون بعدها؟. كما هي شهادة ناطقة بما كان لتلك المقدمة من سلطان وغلبة على الذوق الفني حتى في ذلك العصر المتأخر، الذي حل فيه القصر المنيف والحديقة الغناء محل الخيمة والطلل المحيل.

لقد أقر أبو نواس أن أمير المؤمنين يجشّمه مركبا وعرا وهو يدعوه إلى الالتزام بوصف الطلل، ومن البيّن أن المشقة في ذلك ليست عن عجز في شاعريته ولا إجبال في قريحته، وإنما مردّها الانصراف النفسي عند الشاعر العباسي عن الخوض في عادة لم تعد معبّرة عن واقع بيئي واجتماعي معيش في العصر العباسي، إنه الشعور بالمفارقة الهائلة بين الواقع والفن الذي لا يمكنه أن يتفلّت من جميع معطياته مهما بلغت قوة شخصية الفنان، وأنّى كانت موهبة التجديد عنده. نعم من الممكن أن يكون الفن ثورة على الواقع، وهو فعلا كذلك، ولكنه حتى في هذه الحال يكون مشدودا إليه بما أنه يسعى إلى إصلاح الفاسد منه، وتكميل الناقص، وأي شيء غير هذا لا يزيد على كونه تسفيها للواقع وتزييفا للحياة.

حاول أبو نواس إذًا أن يجنّب شعره الوقوع في المفارقة والتناقض بين المقدمة الطللية وواقع البيئة العباسية الجديدة، وهو تناقض يتجاوز هذه المقدمة بوصفها جزءا أساسيا في بنية القصيدة العربية التقليدية، إلى عناصر فنية أخرى مثل الصورة بوصفها أداة فنية ضرورية للصناعة الشعرية، وهو المزلق الذي زلت فيه قدم علي بن الجهم حين قدِم من البادية فمدح الخليفة المتوكل واصفا إياه بالوفاء والقوة في مقارعة الأعادي، ممثّلا ذلك في هذه الصورة:

أَنْتَ كَالكَلْبِ فِي حِفَاظِكَ للوُدِّ
وَكَالتَّيْسِ فِـي قِرَاعِ الخُطُـوبِ[15]
أَنْتَ كَالدَّلْوِ لَا عَدِمْنَاكَ دَلْـــوًا
مِنْ كِبَارِ الدِّلَا كَثِيرَ الذَّنُوبِ

ولأن المتوكل الذي يعرف أن "كل إناء بالذي فيه ينضح "، أدرك أن ابن الجهم "... ما رأى سوى ما شبّهه به لعدم المخالطة وملازمة البادية، فأمر له بدار حسنة على شاطئ دجلة فيها بستان حسن يتخلله نسيم لطيف يغذي الأرواح، والجسر قريب منه، وأمر بالغذاء اللطيف أن يُتعاهد به، وكان يركب في أكثر الأوقات فيخرج إلى محلات بغداد فيرى حركة الناس ولطافة الحضر ويرجع إلى بيته، فأقام ستة أشهر على ذلك والأدباء والفضلاء يتعاهدون مجالسته ومحاضرته، فاستدعاه الخليفة بعد هذه المدة، لينشده، فحضر، وأنشد:

عُيُونُ المهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ
جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي

فقال المتوكل: لقد خشيت عليه أن يذوب رقة ولطافة "[16].

لكن يبدو أن " رقة ابن الجهم ولطافته"لم تتحول به عن تصوير جماليات المرأة في صورتها النمطية، المتمثلة في المهاة أو الظبية، غير أنها الآن لا ترتع في الصحراء بين الكثبان، مُقتاتة مما تخرج الأرض من نبات شتى، بل هي تتجول بين معالم المدنيّة الصاخبة.

ففي هذا المطلع الذي هو من الشهرة بمكان، يبرز التناقض بين الصورة البدوية النمطية في تشبيه المرأة بالمهاة، وألفاظ المدنيّة: (الرصافة، الجسر)، وهو التناقض نفسه بين انشداد بعض الشعراء العباسيين إلى الموروث الفني من جهة، ومحاولة التفلت منه من جهة أخرى.

تناقض يبلغ من الشدة والتأزم درجة توليد مشاهد كرنفالية في الذهن، فمنظر المهاة وهي بين الرصافة والجسر – إذا وضعناه في صورة مشهدية – يستحضر إلى الذهن تلك الفصول من المعارض الترفيهية (الكرنفال، أو السرك)، حيث تُستجلب حيوانات وكائنات نادرة لعرضها في أماكن ليست بيئتها في الأصل. وطباق السلب " أدري ولا أدري " دليل لفظي ومعنوي على شدة اصطخاب الشعور بالتحول المؤلم، والتناقض الصارخ في نفس ابن الجهْم، وترجمةٌ بديعية للحيرة التي تموج في وجدانه.

أما أبو نواس فكان –وهو يواجه تقليد المقدمة– يواجه ذلك الشعور الحادّ المؤلم الذي مزق الإنسان المعاصر كلَّ ممزق: الشعور بالاغتراب (Aliénation)، فلئن صح أن الدمار الذي خلّفته الحربان العالميتان في القرن العشرين عمّق هذا الشعور لدى إنسان الحاضر[17]، الذي أنكر ذاته وهو يرى نفسه يسعى في خراب صروح القيم والأخلاق التي قضت الإنسانية دهورا في رصف لبناتها، لقد وجد الشاعر العباسي نفسه في وضع مشابه، لاسيما الشعراء من مخضرمي الدولتين الذين كُتب عليهم أن يشهدوا انهيار الدولة الأموية وما رافقه من عنف ومطاردة وإبادة ... والأهم من هذا ما تلاه من زوال أنماط ثقافية وقيم مجتمعية أقرب إلى العربية وروح البداوة، كانت تجد في الدولة المنهارة بيئتها، وصارت تغترب مع قيام الدولة العباسية المنتصرة.

وإذا كان أبو نواس لم يشهد أواخر الدولة الأموية، فقد ولد بعدها بقليل (140هـ؟). لذلك لم تزل شظايا بنائها المقوّض تتطاير ذات اليمين وذات الشمال، على الأقل في مراحل طفولته الأولى. وكان الأمويون ممن أخطأته سيوف المسوّدة من العباسيين وأشياعهم، في حالة فرار ومطاردة شرسة، وكذلك كل ما كانت تمثله دولتهم من ثقافة وقيم تقريبا، وكان التحريض على إبادتهم وإزالة أثرهم صريحا وعلى أشده، وما زال التاريخ يحفظ قول سُديف بن ميمون للخليفة السفاح:

جَرِّدِ السَّيْفَ وَارْفَعِ السَّوْطَ حَتَّى
لَا تَرَى فَــوْقَ ظَهْــرِهَا أُمَوِيَّــا[18]

لَا يَغُرَنْكَ مَا تَرَى مِنْ رِجَـــالٍ
إِنَّ تَحْتَ الضُّـلُــوعِ دَاءً دَوِيَّـــا

بَطَنَ البُغْضُ فِي القَدِيمِ فَأَضْحَى
ثَــاوِيًـا فِــي قُلُـــوبِهِمْ مَـطْوِيــَّـا

هذه العوامل مضافة إلى شعوبية أُشربتْها نفسُ أبي نواس، جعلته يصدع بأبيات استحالت مَعْلما في طريق الثورة على المقدمة الطللية الغزلية، وهي أبيات يسوقها في أساليب شتى، ساخرا من عرائس الشعر العربي التي خلّد المتيمون من الشعراء أعلامهن في صدور تلك المقدمات، فمن ذلك قوله في أسلوب نهي وأمر:

لَا تَبْكِ لَيْلَى وَلَا تَطْرَبْ إِلَـــى هِنْدِ
وَاشْرَبْ عَلَى الوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءَ كَالوَرْدِ[19]

وقوله مجادلا داعيا:

قَالُوا ذَكَرْتَ دِيَارَ الحَيِّ مِن أسَدٍ
لاَ دَرَّ دَرُّكَ قُلْ لِي مَنْ بَنُو أَسَدِ؟[20]

وقوله مستفهما مستنكرا:

تصِفُ الطُّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا
أَفَذُو العيان كَأَنْتَ فِي العلمِ؟[21]

إنّ الإنكار على السماع هنا واضح، وإذا علمنا مقدار ما كان للسماع من عناية عند القدماء –حتّى لقد أسّسوا عليه أخطر العلوم والفنون وأجلّها، كأصول الفقه وأصول النحو – علمنا خطورة هذه الدعوة ومدى الضجّة التي يمكن أن تثيرها في حينها، ولكنّها قطعًا لم تكن صيحة معزولة في فجّ عميق، فقد واكبت دعوات صارخة كلّها ثورة على القديم، في عصر ارتجّت فيه الحياة العربية وهي تخوض مُنقلبًا نقلها من بداوة الحجاز إلى مدنية العراق، مرورًا بالشام الذي كان منزلة وسطى بينهما شكّلت تطلّعا إلى الحياة الجديدة في أكناف بغداد القائمة على أنقاض المدائن حاضرة ملوك الفرس، فلم تزل روح أكاسرتهم تسري في جسد المَدَنيّة الجديدة، ونمط معيشتهم مثلا وسلفا كثيرًا ما احتذاه خلفاء بني العبّاس.

لذلك لم تشذَّ الثورة النواسية عن النسق العامّ الوليد في البيئة المستجدّة، فلئن كان أبو نواس هو الأسبق والأجرأ على إعلان ذلك في العصر الأوّل من دولة العباسيين، لقد تابعه المتنبّي وهو في العصر الثالث بقوله:

إِذَا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسِيبُ المُقَدَّمُ
أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيَّمُ؟[22]

فالاعتراض هو نفسه بصيغة التساؤل ذاتها، وإن كان أقلّ حدّةً ممّا هو عند الشاعر الأوّل، إذ هو عند أبي نواس مُشْبعٌ بشعوبيته المعهودة التي أضْفت على نبرة التساؤل حدّة البغضاء والاحتقار للروح العربيّة، وما يتّصل بها من أنماط ثقافية وفنيّة، في حين كان اعتراض المتنبّي نابعًا من واقعية شعريّة، وهو الشاعر المُفعم عروبة الناقم على تسلّط العجم على العرب.

ومع ذلك الاختلاف في الباعث والحدّة، وبصرف النظر عن اقتراح أبي نواس وصف الخمر موضوعًا للمقدّمة بقوله:

صِفَةُ الطُّلُولِ بَلاَغَةُ القَدْمِ
فَاجْعَلْ صِفَاتِكَ لابْنَةِ الكَرْمِ[23]

واقتراح المتنبي مدح سيف الدولة بقوله:

لَحُبُّ ابْنِ عَبْدِ اللهِ أَوْلَى فَإِنَّهُ
بِهِ يُبْدَأُ الذِّكْرُ الجَمِيلُ وَيُخْتَمُ.[24]

فقد اجتمع الشاعران كلاهما عند سؤال المقدمة، سؤال يحمل الإنكار والتعجب، والتشكيك في مدى صلاحية هذه العادة في ذلك العصر، ويتضمن الإشارة إلى حق إعادة النظر في سلطتها ومشروعية استمرارها. والأهم من هذا وذاك، هو السؤال الذي تضج في جنباته مشاعر التأزم النفسي الذي كان باعثها -ولا شك- اغتراب الشاعر العباسي عن هذه المقدمة ومحمولاتها.

الخاتمة

بصرف النظر عن الزاوية التي يستطيع الدارس أن ينظر منها إلى المقدمة الطللية، وما يترتب على ذلك من اختلاف في النتائج المُفضى إليها، فإن هذه المقدمة كانت عند الشاعر الجاهلي مؤشر اغتراب زماني، لأن الطلل إنما هو محل ذكريات الماضي الذي تعيش فيه الحبيبة مع أيام الوصال. ومع حلول العصر العباسي تعددت أبعاد الاغتراب فيها، وتنوعت وجوهه، فصارت دليل اغتراب زماني ومكاني وثقافي وحضاري، تحمل كل ما هو مناقض للبيئة العباسية ومدنيّتها الحديثة المشكّلة من ذلك النسيج المعقد والمتشابك اجتماعيا وثقافيا وحضاريا.

الهوامش:

1. امرؤ القيس: الديوان، دار بيروت، بيروت، لبنان، د.ت. ص. 162.
2. أبو نواس: الديوان، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.1، 2003م، ص.118.
3. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الآثار، القاهرة، ط.1، 2010م، ج.1، ص. 77.
4. محمد عزام: بناء القصيدة التقليدية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع.102، أكتوبر، 1979، ص.205.
5. الجاحظ: البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط.1، 1988م ج.1، ص.97.
6. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مصدر سابق، ج.1، ص. 75.
7. فالتر براونه: الوجودية في الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة، دمشق، 1963م، ع.4، ص.159.
8. عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، 1978م، ص.15.
9. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص.19.
10. طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون/الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط.1، 1996م، ص.414.
11. طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص. 414.
12. هو قوله: وهل أفسد الدينَ إلا الملوكُ وأحبارُ سوء ورُهبانُها
13. أبو نواس: الديوان، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2003م. ص. 38.
14. في غير رواية الديوان:" فسمعًا ... وطاعةً "
15. علي بن الجهم : الديوان، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ط.3، 1996م، ص. 78.

16. محيي الدين بن عربي: محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، دار صادر، بيروت،ط.2، 2005، ج.2ص.8.
17. فيصل عباس: الاغتراب الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط.1، 1988م.، ص. 5.
18. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.6، 1983م، ج.4، ص. 351.
19. أبو نواس: الديوان، مصدر سابق، ص.42.
20. أبو نواس: الديوان، مصدر سابق: ص. 55.
21. أبو نواس: الديوان، مصدر سابق، ص. 64.
22. المتنبي: الديوان بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2010م، ج.3، ص. 350.
23. أبو نواس: الديوان، مصدر سابق، ص. 63.
24. المتنبي: الديوان بشرح أبي القاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، مصدر سابق،ج.3، ص350.